

a cura di
Oriana Palusci

La tipografia
nel salotto:
saggi su
Virginia Woolf

Della stessa collana:

Pagetti C., *Il diario e il microfono: il pianeta di George Orwell*

Rose M., *Monologue Plays for Female Voices*

Vallorani N., *Utopia di mezzo*

Palusci O., *Le dimore del tempo. Mrs Dalloway, Orlando, Mrs Woolf*

Mosca Bonsignore M., *For God's dear children. Letture per piccoli puritani inglesi del diciassettesimo secolo*



Tirrenia Stampatori

Stampato con il contributo dell'Università degli Studi di Torino,
Dipartimento di Scienze del Linguaggio e Letterature Moderne e Comparate

Prima edizione settembre 1999

© Editrice Tirrenia Stampatori s.a.s., Torino, via Gaudenzio Ferrari 5
I diritti di memorizzazione elettronica, di riproduzione e di adattamento totale o parziale con qualsiasi mezzo
(compresi i microfilm e le copie fotostatiche) sono riservati.

Impaginazione: S&G - Soluzioni Grafiche - Torino
Stampa: Stampatre - Torino

ISBN 88-7763-450-2

Indice

<i>Premessa</i>	7
<i>Figures of Displacement and Displacements of Figures: the Play of Autobiography in Moments of Being</i> Carla Locatelli	11
<i>Disarticolando "Io": Virginia Woolf e le stanze della scrittura</i> Rossana Bonadei	23
<i>Freud fa differenza? Appercezione psico-spaziale e fantasmi genitoriali in Virginia Woolf e H.D.</i> Paola Zaccaria	38
<i>Uno sguardo incrociato: scrittura e pittura in Virginia e Vanessa</i> Vita Fortunati	54
<i>L'ombra di Elettra: le figlie inquiete di Katherine Mansfield e Virginia Woolf</i> Ornella De Zordo	64
<i>"Alien to each other": Dorothy Richardson e Virginia Woolf</i> Vittoriana Villa	78
<i>An Empire of One's Own</i> Myra Jehlen	90
<i>La tomba dell'antenato: il corpo a corpo con la tradizione in Night and Day</i> Maria Del Sapio Garbero	99
<i>L'isotopia dello sguardo in alcuni racconti di Virginia Woolf</i> Carmen Concilio	113

<i>Oggetti solidi e romanzi non scritti: Virginia Woolf e il racconto</i> Maria Stella	125
<i>Jacob's Room: elegia e riscatto di una terra desolata</i> Mirella Billi	138
<i>Jacob's Room: crisi della prospettiva e "Trionfo della Morte"</i> Francesca Orestano	149
<i>La parola dipinta di Virginia Woolf in To the Lighthouse</i> Laura Di Michele	167
<i>Storie di donne artiste: un viaggio verso il faro</i> Erina Siciliani	185
<i>Orlando come l'acqua</i> Paola Dobrilla	203
<i>Il pesciolino nascosto. Una lettura di A Room of One's Own</i> Anna Brawer	215
<i>Virginia Woolf e Katharine Burdekin: Orlando contro Hitler</i> Oriana Palusci	231
<i>A Village Apocalypse: Virginia Woolf and the War</i> Gillian Beer	250
<i>Virginia Woolf in Italia. Bibliografia critica</i>	261
<i>Summaries/Riassunti</i>	275
<i>Nota sulle autrici</i>	283

Premessa

Nell'aprile del 1917, nel pieno della Grande Guerra, Virginia e Leonard acquistano una pressa a mano ("handpress") e la installano nel salotto di casa Hogarth, a Richmond – dove i coniugi Woolf si erano rifugiati due anni prima – un luogo tranquillo, ma nel contempo non lontano dalle effervescenze di Londra. I Woolf – e un lupo sarà l'icona della casa editrice – iniziano così un'avventura editoriale, che, nel corso degli anni, andrà perfezionandosi, fino a dare vita a una casa editrice piccola nelle dimensioni, ma di grande rilievo culturale. Grazie alla cerchia dei loro amici e conoscenti, Virginia e Leonard – completamente digiuni di nozioni tipografiche – cominciano a stampare volumi molto brevi, ma estremamente curati, sia per quanto riguarda l'impaginazione che le incisioni accluse. Fin dal primo tentativo – si tratta di *Two Stories*, due racconti di Leonard e Virginia – Leonard è attento a impostare un discorso serio a livello economico, facendo circolare un foglio informativo, tramite cui si potevano acquistare pubblicazioni della nuova casa editrice. Va notato che non vi erano copie omaggio, neppure per i collaboratori più illustri, come l'amico Tom (T.S. Eliot).

Impegnata in un'attività materiale, concreta, che coinvolgeva tutti i processi connessi alla stampa – dalla composizione dei caratteri fino alle copertine – Virginia ci appare oggi meno astratta, meno avvolta in un alone di *aloofness* intellettuale. La Hogarth Press rappresenta per lei quel figlio che non ha mai avuto, e, nel corso degli anni – mentre i Woolf passano da una macchina molto semplice ad un'altra più complessa, dalla pubblicazione di *pamphlet* a quella di volumi corposi – costituirà un'occupazione costante e rigorosa che si esplica nella lettura e nella scelta dei materiali da accettare o da rifiutare, sorte che toccò allo *Ulysses* di Joyce. L'impresa della Hogarth Press soddisfaceva un altro importante desiderio di Virginia, cioè quello di affidare le sue creature letterarie direttamente alla stampa, senza intermediari (salvo, si capisce, il marito, spesso suo unico lettore e giudice prima della pubblicazione). Come una madre gelosa, Virginia è contenta finalmente di non dover affidare le sue opere al vaglio di editori estranei, che potrebbero 'violentarle' (va ricordato che i suoi primi due romanzi uscirono per i tipi della Duckworth, gestita dal fratellastro, che, negli anni giovanili della vita in comune, aveva abusato di lei). Virginia era consapevole del carattere sperimentale, innovativo delle sue opere, e la sua ricerca di "una forma nuova" si può compiere anche grazie alla casa editrice fatta in casa. Vi è una precisa

tesi. Nella confluenza delle opposizioni, il banale e l'insignificante vengono evidenziati, più insistentemente e incisivamente di quelli che, soprattutto nella narrativa, venivano considerati come gli elementi essenziali in una gerarchia, che viene invece totalmente disattesa, con la conseguenza di uno smarrimento del lettore analogo a quella epistemico-culturale cui il testo rimanda. Lo stesso personaggio centrale, Jacob come Tiresia, determina incertezza perché mutevole, inafferrabile, indefinibile, costituito da miriadi di impressioni e di sensazioni, attraverso una molteplicità di coscienze e contrastanti prospettive di visione, incerto e frammentario come il mondo che lo circonda e che lo percepisce.

Ma proprio nel momento in cui un *pattern* si frantuma, e tutta l'esperienza umana richiede una fondamentale revisione, proprio quando il linguaggio stesso che deve verbalizzare tale crisi è costretto a rinnovarsi e ricrearsi, sembra inevitabile l'inizio di una nuova fase della civiltà. Per Woolf, questo è possibile attraverso il recupero e la rivitalizzazione del pensiero e dell'arte, la cui capacità ordinatrice e creatrice può imporre, al fluire scomposto e caotico dell'esistenza, una direzione, un approdo, e un senso, e ricostituire una vitale ciclicità.

Nota bibliografica

- Bigliuzzi, Silvia. *Il colore del silenzio. Il Novecento tra parola e immagine*, Venezia, Marsilio, 1998.
- Billi, Mirella. "...as bright as fire in the mist...": Sulle tracce del percorso woolfiano", *Merope*, IV.6 (giugno 1992), pp. 7-42.
- Id., "Introduzione" a V. Woolf, *La stanza di Jacob*, Venezia, Marsilio, 1994, pp. 9-26.
- Calimani, Dario. *T.S. Eliot, le geometrie del disordine*, Napoli, Liguori, 1988.
- Merlini, Madeline. "The Mythological Approach in Jacob's Room", *Merope*, IV.6 (giugno 1992), pp. 93-110.
- Eliot, T.S. "Ulysses, Order and Myth", *The Dial*, LXXV, 1923.
- Id., *The Waste Land*, a cura di Alessandro Serpieri, Milano, Rizzoli, 1982.
- Woolf, Virginia. *Jacob's Room*, Oxford, Oxford University Press, 1992 (tutte le citazioni dal volume, indicato con la sigla JR, si riferiscono a questa edizione).

Jacob's Room: crisi della prospettiva e "Trionfo della Morte"

Francesca Orestano

1. "Listening"

In un saggio del 1922 intitolato *Old Bloomsbury*, Virginia Woolf rievoca gli eventi dell'estate del 1904, quando i giovani Stephen traslocarono a Gordon Square. Nel ricordo di un malessere che la teneva confinata a letto, compaiono "birds singing Greek choruses" (Lee 195). Ma è in *On Not Knowing Greek* (piuttosto che nella malattia mentale che si sarebbe così voluta documentare) che "the undifferentiated voices who sing like birds in the wind" diventano coro di una tragedia di Eschilo. Solo l'impersonale voce del coro classico trasmette l'intensità del dolore collettivo di fronte a un luttuoso evento che tocca l'intera comunità: quale è per Woolf "the vast catastrophe of the European war" (Woolf 1953: 30-35).

2. "One Writer's Beginnings"

Nonostante la distanza culturale tra Virginia Woolf e Eudora Welty, una frase rinvoca, uguale, nella memoria critica delle autrici, fissando l'inizio della consapevolezza della propria esistenza nel testo letterario. In *One Writer's Beginnings*, ripercorrendo le tappe di apprendistato descritte in "Listening" e "Learning to See", il momento cruciale consiste, per Welty, in "Finding a Voice" (Welty). Terzo e più difficile stadio per l'aspirante autore, nel quale il progetto espressivo si deve far strada tra i meccanismi della scrittura per prendere forma nell'identità artistica del testo, questo livello di consapevolezza investe Virginia Woolf dopo il suo terzo romanzo, *Jacob's Room*.

There's no doubt in my mind that I have found out how to begin (at 40) to say something in my own voice (Woolf 1988: 186).

Concordano anche i critici nell'attribuire a *Jacob's Room* (1922) carattere, stile, voce: un grado di sperimentalismo di cui *The Voyage Out* (1915) e *Night and Day* (1919) danno solo minima prova, ma già ben presente in alcuni memorabili racconti come *The Mark on the Wall* (1917), *Kew Gardens* (1919), *An Unwritten Novel*

(1920), raccolti nel 1921 in *Monday or Tuesday*. Ma su *Jacob's Room*, accanto a chi riconosce la 'voce' dell'autore, segno di un livello maturo di elaborazione formale (O'Brian Schaefer 72), c'è chi nota, o deplora, l'evanescenza dei personaggi: in primo luogo quella di Jacob, il protagonista, al punto che notarne l'assenza è diventato quasi "a critical commonplace" (Kazan 712). Lo stesso Leonard Woolf, pur considerando *Jacob's Room* "a work of genius" rileva l'assenza di una "philosophy of life"; quindi i personaggi sono "puppets, moved hither & thither by fate"; "people are ghosts" (Woolf 1988: 186). Ma se i personaggi, Jacob per primo, sembrano mancare di quella sostanza che Mr Bennett definisce 'vitalità', la critica, con significativa diversione, ha attribuito al romanzo un'intensa valenza visiva e pittorica. E dunque è dalla natura del parallelo pittorico che occorre partire per ricostruire la complessa operazione di cui *Jacob's Room* è il prodotto, nella speranza che il codice visivo cui la critica unanime si riferisce trasmetta indizi significativi per l'analisi del testo scritto.

Appare evidente che a fronte della indiscussa 'visibilità' che caratterizza il testo, quella "marcata pittoricità" (Billi 24) su cui tutti i critici sono concordi, esiste un orientamento, riguardo ai codici visivi cui fare riferimento, estremamente vario, anzi eterogeneo, potenzialmente fuorviante. Partendo da critiche mirate, come quella di Rebecca West - "take the book not as a novel but as a portfolio" - e tassative - "she can write supremely well only of what can be painted; best of all... of what has been painted" (in Majumdar 100-101) ci si imbatte in giudizi critici che vanno dal generico ricorrere alla similitudine del caleidoscopio o all'incantesimo della superficie dello specchio, al paragone con le minute pennellate dell'Impressionismo (*ibid.* 32; 95; 105) ma anche ai quadri di quell'avanguardia modernista che Roger Fry presenta a Londra come Post-Impressionisti (*ibid.* 213). Viene invocata anche la tecnica dell'istantanea ("snapshot photography"), ma strutturata nella capricciosa sequenza delle "Dissolving Views":

Jacob's Room has no narrative, no design, above all, no perspective: its dissolving views come before us one by one, each taking the full light for a moment, then vanishing completely. (*ibid.* 107).

Per chiudere la rassegna dei riferimenti a arti visive ed esperienze ottiche, non resta che notare come il metodo definito "snapshotting things" venga posto in relazione con quell'effetto irrealistico che appartiene alla macchina della "phantasmagoria" (*ibid.* 108) e che dunque direttamente richiama in causa, con circolare rimando (Brunetta 12), la qualità spettrale, fantasmatica, già rilevata a proposito dei personaggi del romanzo.

Riportare insieme questi giudizi che globalmente - a volte naturalisticamente - sottolineano la dimensione pittorica e la 'visibilità' di *Jacob's Room*, serve proprio a far scaturire dubbi dal contrasto che la diversità dei disparati codici di riferimento implicitamente produce. È difficile immaginare come possano essere al contempo artefici della 'visibilità' del testo tendenze in divergente contrasto come realismo e astrazione, fotografia e *dissolving views*: quelle dissolvenze che, mostrate in libera sequenza per mezzo di lanterne magiche, si fanno gioco della vocazione prospettica propria della singola immagine. Si rievocano movimenti pittorici fondati sulla rappresentazione delle percezioni visive (Galigani) ma anche quelli che deviano dalla mimesi ver-

so l'astrazione; si richiamano congegni ottici che in vario grado sfruttano le leggi fisiche e i complessi nodi della percezione oculare (Crary), pur restando - per quanto riguarda la fotografia - dentro la convenzione ottica creata dalla prospettiva:

The camera obscura, in short, has generated at one and the same time, perspective painting, photography, and the diorama, which are all three arts of the stage; but if Photography seems to me closer to the Theater, it is by way of a singular intermediary... by way of Death (Barthes 31).

Si può ipotizzare allora che il rapporto evidenziato, tra scrittura di Woolf ed esperienza visiva, vada indagato non tanto sul piano della ricerca di effetti pittorici o fotografici, quanto nella regione della teoria, dove se ne interrogano impalcature e strategie. Sin dal capostipite confronto nel saggio *Laocoonte, ovvero sui limiti della pittura e della poesia* (1766) di Gotthold Ephraim Lessing, pittura e scrittura si offrono all'occhio speculatore come sistemi non omologhi di convenzioni basate sulla fondamentale disparità tra rappresentazione sincronica (la pittura) e la diacronia propria del narrare, da cui scaturiscono combinazioni di generi e trame diverse. Da qui bisogna partire per comprendere il valore della componente pittorica di *Jacob's Room*: il necessario aggancio storico a pratiche pittoriche e visive contemporanee introduce all'area dove se ne indagano funzione e strumenti, ma con particolare riguardo alla loro applicazione nell'arte che a Virginia Woolf sta più a cuore, la scrittura.

3. "Learning to See"

Se l'estetica delle arti visive deve guidarci per ricostruire natura e funzione della componente pittorica di *Jacob's Room*, l'esperienza più significativa in tal senso ha luogo nel 1910, ed è la mostra sui Post-Impressionisti organizzata a Londra da Roger Fry. Non a caso la critica culturalmente più attenta a questioni d'arte sottolinea con enfasi l'evento *clou* del 1910: mettendo a fuoco un incontro casuale, in treno, tra i Bell, Clive e Vanessa, e Roger Fry, e la conseguente esposizione delle tele di "Manet and the Post-Impressionists" alle Grafton Galleries dal novembre del 1910 al gennaio del 1911 (Stansky). La rilevanza dell'esposizione nel contesto dell'avanguardia britannica, non solo pittorica, è suggerita dalla stessa scrittrice quando annuncia che "in or about December, 1910, human character changed." (Woolf 1950).

Proprio nel 1910 infatti, secondo una fantasiosa trama di intento metanarrativo, che è anche manifesto poetico, prenderebbe vita, per Woolf, quel fuoco fatuo che è Mrs Brown, viaggiatrice nel treno in fuga dal passato e diretta al capitolo successivo della storia letteraria inglese. Personaggio che sfugge all'autore, e al determinismo del suo punto di vista, Mrs Brown è uno spirito folletto che Woolf affianca al suo fantasmatico protagonista, Jacob, per difendere l'uno e l'altra dalle accuse di incorporeità (Woolf 1950: 90-111). Se il 1910 è nella cronologia letteraria di Woolf l'anno in cui i personaggi pieni di sangue e vita del romanzo ottocentesco sembrano deperire, afflosciarsi, mostrandosi come spettri e fuochi fatui, esso è anche, per contrasto, l'anno in cui i quadri prendono corpo... In due episodi appartenenti allo stesso ambito cronologico prendono vita tanto la figurina di Mrs Brown, burattino disub-

bidiente, in fuga dagli autori vittoriani, quanto quella ventata di ribellione che i quadri moderni suscitano nelle venerabili, polverose gallerie d'arte. I quadri, appunto, "things that hung upon walls", oggetti sino ad allora imperscrutabili e silenziosi,

...those dim pictures began to flash with light and colour... What had happened? What had brought this life and colour, this racket and din into the quiet galleries of ancient art? It was that Roger Fry had gathered together the Post-Impressionist Exhibition ... and the names of Cézanne and Gauguin, Matisse and Picasso, suddenly became... hotly debated... violently defended... The dust of that conflict has died down. But all the same pictures have never gone back to their walls (Woolf 1952: 83-88).

È Roger Fry, critico e pittore, esperto e storico d'arte, a portare in Inghilterra quadri mai visti prima: i Cézanne, Van Gogh, Gauguin, e poi i Matisse e i Picasso che demoliscono la tradizione figurativa dell'Ottocento, e si costituiscono come arte sulle macerie del paesaggio pittorresco, sul *débris* decorativo e i sermoni narrativi dei Pre-Raffaelliti, sulle polverizzazioni atmosferiche degli Impressionisti, ultimo frutto e darwiniana conseguenza del realismo figurativo. Tra Virginia, Vanessa, Clive Bell e Roger Fry si intreccia un fitto epistolario: ciascuno è insieme autore e destinatario, pubblico e lettore, critico di ogni gesto pittorico o annotazione letteraria. La lezione dei Post-Impressionisti è al centro di un'esperienza collettiva in cui l'impegno letterario di Virginia trova puntuale eco nella creatività di Vanessa e costante stimolo e discussione nella visione critica di Clive Bell e di Roger Fry (Kiely). Non intendo qui soffermarmi più del necessario sull'evento storico della mostra, già specificamente indagato negli esiti rilevanti per le arti visive; certo, seminale è il ruolo che l'arte di Cézanne svolge nel configurarsi della teoria della "significant form" che Clive Bell postula in *Art* (1914), e Fry sintetizza nella sua essenziale forza d'urto in *Vision and Design* (1920), specialmente nella rievocazione intitolata "Retrospect". Attento critico dell'opera di Cézanne e dei Post-Impressionisti di cui scrive sin dal 1908 nel *Burlington Magazine*, di cui è stato tra i fondatori, Fry traduce nel 1910 e magistralmente introduce il saggio di Maurice Denis "Cézanne" (del 1907); torna sul tema con *Cézanne: A Study of His Development* (1927); ma lo studio delle avanguardie non deve oscurare l'esperienza con cui continua a dedicarsi agli 'Old Masters' e a quella figura fondamentale di teorico, pittore, fondatore della Royal Academy of Arts, che è Sir Joshua Reynolds (1723-1797), di cui nel 1905 cura l'edizione critica dei *Discourses*. Come Woolf, che evoca Sir Joshua in più di un'opera, Fry è profondo conoscitore del '700, innamorato delle nitide armonie formali della bellezza che il secolo concepisce come "general and intellectual; it is an idea that subsists only in the mind; the sight never beheld it" (Reynolds 231). Reynolds, del resto, non ha parlato solo ai pittori, ma ha indicato un percorso teorico comune a tutte le arti, poesia compresa:

Painting... ought to be... far removed from the vulgar idea of imitation, ...renounce the narrow idea of nature, and the narrow theories derived from this mistaken principle... There are many Arts that set out with a professed deviation from it... The very existence of Poetry depends on the licence it assumes of deviating from actual nature (*ibid.* 287-88).

Concentrato sul suo principio ideale, Reynolds considera la rappresentazione naturalistica, ottenibile con l'ausilio della *camera obscura*, un prodotto artistico di livel-

lo inferiore. All'unisono Fry precisa la sua ammirazione per l'arte di Giotto con considerazioni legate alle scoperte della prospettiva e dell'anatomia, che in un quadro globale dell'arte portano a rafforzare quel concetto di forma e unità di disegno che distinguerà il Novecento. Insieme allo studio dell'anatomia,

... perspective, to its first discoverers, appeared to promise far more than an aid to verisimilitude, it may have seemed a visual revelation of the structure of space, and through that a key to the construction of pictorial space... To our more penetrating study of aesthetic... it is evident that neither perspective nor anatomy has any very immediate bearing upon art – both of them are means of ascertaining facts, and the question of art begins where the question of fact ends... (Fry 148).

Prospettiva e anatomia, sistemi che organizzano lo spazio a partire dall'occhio del soggetto, dal punto di vista sino al punto di fuga, resi popolari dalla voga del Pittorresco, permeati d'idealismo cui l'associazionismo romantico prepara il terreno, hanno ridotto a narrazione delle emozioni quella pura emozione estetica che, per Fry, l'arte deve suscitare. Cézanne, "the great originator of the whole idea", è il maestro che "...had already worked out the problem which seemed to me insoluble of how to use the modern vision with the constructive design of the older masters..." (*ibid.* 226). È qui che avviene il contatto – l'accensione del filamento elettrico, per dirla con un contemporaneo, T.S. Eliot – tra Fry e Reynolds, Cézanne e "the Italian primitives", tra la "significant form" di Clive Bell, l'ideale "grand style" di Sir Joshua, l'"ardent search for abstract unity of design" (*ibid.* 149) di maestri come Giotto. Ma il contatto per noi più significativo è quello tra Fry e Virginia Woolf che, intenta alla stesura di *Jacob's Room*, è contemporaneamente immersa nell'epifanica lettura di *Vision and Design*. Insieme a Roger Fry visita in Aprile una mostra di sculture africane; nelle sue pagine critiche trova risposta l'emozione che esse suscitano, e scrive "I dimly see that something in their style might be written..." (JR XIV). Nel rigetto della convenzione prospettica che determina un'imitazione verosimile, si definiscono, segnalate da Fry, analoghe possibilità per il romanzo:

Literature was suffering from a plethora of old clothes. Cézanne and Picasso had shown the way: writers should fling representation to the winds and follow suit (Hawley Roberts 563-75).

Ma l'operazione guidata da Fry non ha solo il merito di sancire, nel romanzo, "the repudiation of photographic and sociologically documentary realism" (*ibid.* 564): essa porta sì a sbarazzarsi del paesaggio descritto nel romanzo mediante le regole della prospettiva ma anche – effetto ancor più dirompente – alla demolizione di quella più vasta prospettiva simbolica, cartesianamente coordinata, di quell'impianto ideologico che il romanzo realista è nel suo insieme (Eagleton). Dove Fry rivela l'illusione visiva inventata dai pittori del Rinascimento, mediante anatomia e prospettiva, Woolf mette in omologa discussione "character" e "plot".

È indubbio che le leggi della prospettiva abbiano giocato un ruolo fondamentale non soltanto nella pittura ma, generalmente, nell'arte occidentale dal Rinascimento in poi – nella letteratura e nel romanzo (Auerbach). Opportunamente quindi Barbara Lanati ci segnala che Fry, alla mostra delle Grafton Galleries, accoglie il visitatore

Henry James spiegandogli come "l'operazione fatta in ambito figurativo da Cézanne fosse l'equivalente di quanto Flaubert aveva fatto per il romanzo" (Lanati 111); Nadia Fusini vede l'arte di Cézanne, in rapporto a Woolf e Gertrude Stein, come "punto vivo di due modalità di scrittura estremamente diverse" (Fusini 113); Vita Fortunati esamina "la grande sensibilità che Virginia aveva nei confronti della qualità visiva del narrato" (Fortunati 8) documentando come nel gruppo di Bloomsbury pittura e scrittura interagiscano come esperienze contigue, persino omogenee: è proprio la sorella Vanessa con la sua sensibilità di pittrice, a fare – per prima – un'acuta osservazione su *The Voyage Out* (1915) e sull'effetto di straniamento della prospettiva narrativa che l'immissione di una citazione da Jane Austen opera entro la trama.

Se Walter Scott mediante un accorto uso della prospettiva pittorica aveva tenuto insieme il tessuto narrativo del romanzo dal punto di vista dell'autore, che dispone in progressione la sua materia, dall'*incipit* sino al *dénouement* della trama, trapungendone il tessuto di fini quadretti descrittivi in rimando simbolico con l'intera vicenda, per Woolf la Londra di Dickens non va cercata sulla mappa della *Literary Geography*:

A writer's country is a territory within his own brain: and we run the risk of disillusionment if we try to turn such phantom cities into tangible brick and mortar... (Woolf 1977: 189).

In questa formulazione è già presente l'incrinatura del realismo: nemmeno l'Impressionismo prescinde dalla prospettiva che lo sguardo dell'autore inevitabilmente impone. Se il paesaggio non è sinonimo di verità, ma ingiallita oleografia; e la descrizione – la cosiddetta *ancilla narrationis* – illusione ottica che fornisce coordinate non rilevanti, arida mappa topografica, orario dei treni da Paddington Station e vecchio fondale polveroso sul quale si agitano i personaggi, allora anche la prospettiva simbolica che fa del romanzo una verosimile *tranche-de-vie* non appare meno logora. Nello spazio fittizio dove i personaggi vivono in quell'illusione di temporalità che coincide con lo sviluppo della trama, dove si nasce e si muore, si riceve premio o castigo lungo le coordinate fissate dalla morale vittoriana, lo scrittore applica simbolicamente la regola pittorica delle tre distanze nella misura in cui l'ideologia struttura tre classi sociali. Se Marx nel funzionamento della *camera obscura* riconosce quella 'morte' prospettica che coincide con l'ideologia (Williams 155), Woolf in *The Leaning Tower* disvela la prospettiva simbolica, ideologica, che sostiene il romanzo realista:

What I see... is the writer seated in front of human life in the nineteenth century... I see that life divided up, herded together, into many different classes... there, in one dark blot, is that great class which is called simply... "The Poor". To the nineteenth-century writer human life must have looked like a landscape cut up into separate fields. In each field was gathered a different group of people... (Woolf 1952: 109).

Come il pittore di paesaggio, l'autore di *novel* lavora con la luce che schiarisce o adombra il quadro, la storia: ma la sua luce è quella della *pietas* vittoriana che allinea piani prospettici, opera la scansione delle distanze. La rivoluzione che si annida nel concetto di "significant form" può essere fatale tanto al paesaggio del quadro quanto al romanzo come paesaggio: la ribellione del dettaglio (Cianci) ne è un primo sintomo; la prematura morte dell'eroina è preludio a altri tagli, cesure, assenze: vi sono

strumenti narrativi che, sebbene a prezzo di ingenti perdite, andrebbero del tutto eliminati. E allora...

... then the story might wobble; the plot might crumble; ruin might seize upon the characters. The novel, in short, might become a work of art (Woolf 1952: 93).

Analogo crollo colpisce "the house of fiction" – densa problematica metafora – dove dimorava Mrs Brown (Palusci 11-18): "her solidity disappears; her features crumble; the house in which she has lived so long (and a very substantial house it was) topples to the ground" (*ibid.* 90). Non a caso lo stesso personaggio è riproposto in *Jacob's Room*, abilmente sostitutivo di un possibile snodo convenzionale della trama. Nel 1917 Virginia e Leonard Woolf allestiscono, in casa, la Hogarth Press, impresa da cui scaturiscono i brevi racconti *The Mark on the Wall* e *Kew Gardens* che insieme a *An Unwritten Novel* sono diventati una sorta di spartiacque critico, segnalatori di una serie di innovazioni narrative di natura apparentemente pittorica. Nel 1919 il saggio *Modern Fiction* apre la strada a *Jacob's Room* in quanto ridisegna tutte le premesse teoriche dell'arte del romanzo, a partire dalla natura della realtà sino agli strumenti per ricrearla sulla pagina: "is life like this? Must novels be like this?" (Woolf 1953: 154). Se la realtà non è creata dal fascio di luce che segue lo sguardo dell'autore fino a un punto di fuga posto al di là dell'orizzonte, ma è simile a una pioggia di atomi che senza posa cadono da ogni direzione, allora "there would be no plot, no comedy, no tragedy, no love interest or catastrophe in the accepted style...". La vita non è prospettiva unidirezionale: "Life is not a series of gig lamps symmetrically arranged; but a luminous halo, a semi-transparent envelope surrounding us from the beginning of consciousness to the end" (*ibid.* 154). Se *An Unwritten Novel* riprende il tema del mistero dell'identità del personaggio incontrato sul treno, e se *On Not Knowing Greek* invoca il coro della tragedia greca che, di fronte alla morte, non ne diluisce il dramma in sentimentale lirismo, ne conseguirà che in *Jacob's Room*, morte e guerra, presentate senza alcun limitante congegno prospettico, disegnano modernamente una trama che è già tutta nel verso di Simonide: "Yet being dead they have not died" (Lee 196).

Con *Jacob's Room* Woolf traccia infatti un vasto affresco simultaneo che sin dall'inizio ha per tema centrale la morte, strappando alla pittura moderna la sincronicità come passaggio obbligato verso la forma. La costruzione letteraria richiama quelle pitture primitive, medievali, gotiche, di impronta espressionista, denominate "Trionfo della Morte", che raffigurano l'evento crudele come un cavaliere in groppa al suo scheletrito cavallo, che roteando la falce colpisce a caso ogni strato della società, ogni età umana, ogni carica religiosa e civile, uomini e donne. Senza alcuna prospettiva reale, né gerarchia sociale o religiosa, senza indicazioni temporali, intorno al cavaliere – come nel testo dell'Apocalisse – si dispongono, atterrati, personaggi, morenti, già colpiti, prelati e cavalieri, donne e speziali, un Papa e un Vescovo, un accattone con le grucce, suonatori di liuto e gentildonne, e lo stesso pittore col suo assistente. In questa tipologia rientra un affresco di ignoto autore (venuto dalla Castiglia o dalle Fiandre?) a Palermo, che a detta di Bernard Berenson, (che vi dedicava ben tre tavole del suo *Viaggio in Sicilia*), è "ancora più drammatico di quello del Camposanto di Pisa" (Berenson 62). Trascorrendo dall'ignoto artista del "Trionfo della

Morte" all'uniformità di stile dell'arte greca arcaica, dove "tutto è accentrato nella forma", e da questa al sentimento della distanza di Antonello da Messina, esente da ogni teorizzazione prospettica fiorentina, Berenson rendeva "onore a Roger Fry, il pittore e saggista inglese mancato a Londra nel 1934 che fu il primo a trovarla", poiché la scoperta dell'opera di Antonello "fu un avvenimento straordinario quanto la presentazione al pubblico di certe tele di Cézanne nella Parigi dei giorni nostri" (*ibid.* 13). Così, per analogia compositiva e ricerca di un principio formale unificante le vicende umane, il "Trionfo della Morte" è accostabile a *Jacob's Room*. In entrambi

... there is no limit to the horizon, and... nothing – no 'method', no experiment, even of the wildest, is forbidden... Everything is the proper stuff of fiction, every feeling, every thought; every quality of brain and spirit is drawn upon; no perception comes amiss (Woolf 1953: 158).

4. "Finding a Voice"

Nel gennaio del 1920 l'idea di "a new form for a new novel" si è delineata:

For I figure that the approach will be entirely different this time: no scaffolding, scarcely a brick to be seen; all crepuscular, but the heart, the passion, humour, everything as bright as fire in the mist. (Woolf 1988: 13).

Iniziato il 15 aprile 1920, pubblicato nel 1922, *Jacob's Room* procede di pari passo, come si è detto, con la lettura di *Vision and Design*. Non stupisce quindi, in una creazione scaturita da una così ardua ricerca formale, estratta inizialmente dalla pittura, imbattersi sin dall'inizio in una propedeutica figura di artista, intento alla sua tela: come Cézanne, Charles Steele, postosi di fronte al paesaggio della spiaggia, freme al notare un sia pur piccolo elemento che spostandosi nello spazio – è Mrs Flanders, la madre di Jacob, che lo cerca – lo costringe a riorganizzare tutti i rapporti di colore che regolano la sua composizione. Ma poi Steele aggiunge un tocco di nero, e "it was just that note which brought the rest together" (JR 4). Non si sarebbe meglio potuto indicare il fatto che nella tela della scrittrice ogni pennellata avrà la sua importanza in rapporto con l'intera sequenza; non possono cadere nel nulla dunque né il grido "Ja-cob! Ja-cob!" (*ibid.*) di chi lo cerca vanamente; né il distratto e spaventato vagabondare del piccolo Jacob, e il ritrovamento di un cranio:

... a whole skull – perhaps a cow's skull, a skull, perhaps, with the teeth in it. Sobbing, but absent-mindedly, he ran farther and farther away until he held the skull in his arms (5).

È annunciata dunque sin dalle prime battute la presenza dell'ossuta morte: Jacob ghermisce il teschio, lo porta a casa nella sua stanza, lo depone ai piedi del letto. L'unità del disegno trova nel teschio elemento unificante: un teschio d'ariete scolpito adorna lo stipite della casa di Jacob a Londra (58; 155), elemento tanto visivo quanto inerente al tema narrativo. Accanto a una coppia di amanti sulla spiaggia si dispone il vecchio cranio di pecora, "Clean, white, wind-swept, sand-rubbed": "The sea holly would grow through the eye-sockets; it would turn to powder..." (6). Non

sepolto cadavere (la coppia della spiaggia tornerà come Jimmy e Helen, ma "now Jimmy feeds crows in Flanders and Helen visits hospitals"; 83), il teschio appare orribile a Mrs Flanders, affascinante a Jacob, centrale alla prima sequenza narrativa dell'intera opera, che si chiude con un granchio, catturato, che invano e invano tenta di evadere dal secchiello in cui i bambini l'hanno confinato.

Jacob è orfano di padre. Si descrive la lapide, oggetto di regolari visite, la cui scritta dice ben poco dell'uomo che fu; il cadavere, sepolto sotto sei piedi di terra, è ben chiuso nella triplice cassa sigillata col piombo; ma ancora nel ricordo se ne vede il viso, giovane e piacente, pur se confuso con l'erba e il fianco della collina. "The voice of the dead" rintocca nel villaggio: è Tennyson che parla, ma alle sue spalle c'è anche Simonide. La morte è nelle voci dei ragazzi di Mrs Flanders (Archer e Jacob): "her son's voice mixed life and death inextricably and hexilaratingly" (11). Gradualmente risulta evidente che la sequenza narrativa non sottostà a convenzioni cronologiche o a quel determinismo proprio dei generi dediti all'intreccio narrativo, quelli che seguono la crescita (*bildungsroman*) del giovane eroe o il farsi avanti nel mondo (*rise, progress*) di un personaggio inizialmente svantaggiato. Jacob non viene descritto se non per l'insofferenza verso un Mr. Floyd responsabile del suo andare al college, che lo incontrerà molto più tardi:

Meeting Jacob in Piccadilly lately, he recognized him after three seconds. But Jacob had grown such a fine young man that Mr. Floyd did not like to stop him in the street (16).

È qui che si delinea sintatticamente ciò che il tessuto simbolico ha già preparato: la assenza di Jacob, pur in un contesto recente. Il suo essere al contempo bambino e adulto lo pone al di fuori del fluire del tempo, nello spazio assoluto dove la morte regna fissando per sempre le fisionomie. Un romanzo tradizionale ne avrebbe seguito la vita, facendolo lacrimevolmente morire nelle ultime pagine: per Woolf Jacob, personaggio e insieme mistero, è, sin dall'inizio, segnato, contrassegnato: la cifra di tutto il quadro sta nella falena che egli stringe tra le mani, la "death's head-moth" (17) e va ad aggiungersi alla sua collezione. Ma nemmeno le altre farfalle di cui Jacob va in cerca sono effimeri dettagli:

The blues settled on little bones lying on the turf with the sun beating on them, and the painted ladies and the peacocks feasted upon bloody entrails dropped by a hawk (18).

E ancora più avanti, all'arrivo della primavera,

Perhaps the Purple Emperor is feasting, as Morris says, upon a mass of putrid carrion at the base of an oak tree (107).

Laddove un romanziere romantico avrebbe associato le farfalle alla leggiadra levità, e un realista collegato la dieta cannibale di alcuni lepidotteri a crudeltà evolutiva, Woolf mostra la casualità cieca che crea bellezza in un ciclo dove la vita sta, sempre, fianco a fianco con la morte. Immagini di bellezza e orrore segnalano la molteplicità delle percezioni. Né maggior struttura mostra di avere il paesaggio – la famosa Scarborough, veduta e cartolina convenzionale del turismo vittoriano – che viene invece descritto con una serie di elementi disomogenei e dissonanti che impediscono all'occhio di distendersi nella prospettiva:

The whole city was pink and gold; doomed; mist-wreathed; resonate; strident. Banjos strummed; the parade smelt of tar which stuck to the heels; goats suddenly cantered their carriages through crowds. It was observed how well the Corporation had laid out the flower-beds. Sometimes a straw hat was blown away. Tulips burned in the sun. Numbers of sponge-bag trousers were stretched in rows (12).

La scrittura che si è proposta di deviare dai trucchi della *camera obscura*, dalla cartolina, dalla fotografia, registra gli atomi che cadono, un precipitato di percezioni (odori, colori, suoni) sottoposto ai capricci del clima e della moda. E se, accostandoci a Mrs Jarvis, contempliamo il quadro dall'alto delle brughiera, si odono "distant concussions in the air and phantom horsemen galloping, ceasing..." (21). Il paesaggio diventa invisibile, compare lo spettro a cavallo... Seguendo Jacob in questo quadro mutevole, tra una caccia notturna alle farfalle e il rovinoso schiantarsi di un albero nel bosco, di notte, ci imbattiamo nel suo fantasma: "There he stood pale, come out of the depths of darkness" (18). Jacob è personaggio dalle molte vite; e dalle molte morti. In vita, "Jacob Flanders... went up to Cambridge in October 1906" (22). È questo l'anno della morte del fratello prediletto di Woolf, Thoby.

È nel terzo capitolo del romanzo che Jacob, in treno verso Cambridge, viene esaminato da una certa Mrs Norman; egli ha diciannove anni, è indifferente, riservato. L'indicazione che la voce narrante trasmette è che "It is no use trying to sum people up. One must follow hints, not exactly what is said, nor yet entirely what is done..." (24). La domanda "Does anybody know Mr Flanders?" (26) suonerà dunque ironica. A Cambridge, nessuno conosce Jacob, Jacob non conosce nessuno. Arrivato in ritardo a una colazione accademica, Jacob occupa solo un angolo del quadro più vasto, ma ciò non impedisce che l'intera articolata composizione, la mappa geografica e intellettuale della cittadina universitaria, venga posta in relazione con la sua persona. È seguendo questo metodo che Woolf inserisce il suo personaggio nella vita universitaria di Cambridge, in ciò che nei *colleges* avviene, ciò che si discute, o si pensa, restando sul fiume, leggendo gli inni nella King's College Chapel, cenando a Trinity. Spia del crescere e del maturare di Jacob è la crescente complessità della scena sociale e intellettuale che lo circonda. In questo modo ci viene descritta la sua stanza - "Jacob's room" - che nell'accumularsi di oggetti e libri si compone in ritratto del protagonista, ottenuto non tanto per mezzo delle leggi dell'anatomia e della prospettiva quanto forse con la loro inversione, l'anamorfosi. Una lista eterogenea ne costruisce la fisionomia: fiori gialli sulla mensola del camino, lettere, biglietti da visita, la pipa, una foto della madre; un saggio, scritto da Jacob, che ironicamente interroga il valore storico della vita come deliberata prospettiva, "Does History Consist of the Biographies of Great Men?" e altri disparati volumi ne completano il ritratto. Jacob legge Dickens e Spinoza, la *Faery Queen*, gli Elisabettiani, studia il greco classico; tiene qualcosa di Austen e Carlyle; conosce gli autori del rinascimento italiano, possiede una stampa di Sir Joshua, un testo sul cavallo e le sue malattie. Si potrebbe tracciare il profilo di chi diventerà un *gentleman* al contempo colto e sportivo, possibile fidanzato di signorine di una certa classe sociale come Katharina Hibbert in *Night and Day*... e invece il narratore chiude il ritratto sottraendoci l'immagine centrale, indicando un vuoto, un'assenza:

Listless is the air in the empty room, just swelling the curtain; the flowers in the jar shift. One fibre in the wicker armchair creaks, though no one sits there (JR 31; 155).

Nel rileggere l'identica frase alla fine del romanzo, si trova conferma del fatto che Jacob è ed è stato sempre un fantasma, uno degli spiriti che è possibile, per poco, richiamare dall'Ade: e che il racconto senza *progress* si modulava fin dall'inizio in epitaffio o elegia, nel suo mostrarsi come narrazione senza prospettiva, struttura circolare nella cui trama continuamente irrompe la morte, ad arrestarne il possibile corso, a mostrare la sedia vuota, la stanza disabitata. Jacob, mai ritratto nei lineamenti, mai nei dialoghi ("the silent young man"; 49) è seguito nelle sue frequentazioni a Cambridge, dove il rumore dei passi accende l'eco che resta a galleggiare tra la cappella, il *college*, la biblioteca.

Ci si addentra in un nuovo contesto con l'iniziazione sociale di Jacob. Protetto da un formale abito adatto all'occasione, egli affronta la sottile rete di sguardi che si intersecano intorno alla tavola da pranzo dei Durrant. È qui, nella natura fiorita e spettacolare delle coste della Cornovaglia, che Woolf segnala con maggior precisione il superamento dell'uso del paesaggio come sfondo posto dietro ai personaggi. Nella percezione resa più acuta dalla compagnia, Jacob nota che "among the pear-shaped leaves of the escallonia fishing-boats seemed caught and suspended" (47). Lo sguardo sfiora e coglie all'unisono, come continuum, *foreground* e *background*:

A sailing ship slowly drew past the women's backs. Two or three figures crossed the terrace hastily in the dusk... Nothing settled or stayed unbroken... The dinner would never end, ...the ship had sailed from one corner of the window-frame to the other... (47).

La tecnica pittorica non ordina la realtà in comparti gerarchicamente disposti: al valore formale dell'intera scena, alla tensione che gli elementi compositivi integrano, concorrono tanto le schiene delle donne quanto le imbarcazioni che solcano la distesa del mare. Più avanti la figura di Lady Rocksber, con analogo procedimento, si interseca con quella di Molly Pratt e di Mrs Hilda Thomas denunciando l'abbandono della prospettiva in senso reale (l'una è a casa, le altre in strada) e in senso simbolico, poiché la scena aggrega senza sfumature sociali un'aristocratica, una venditrice di violette e una signora della *middleclass* (86). Quando Jacob compare, l'immagine si campeggia dal nulla, sullo sfondo scuro. La luce cade dallo zenit, impersonale e spietata:

Jacob came out of the dark place by the window where he had hovered. The light poured over him, illuminating every cranny of his skin; but not a muscle of his face moved as he sat looking out into the garden (50).

Il breve idillio in Cornovaglia si conclude: "Mr Flanders!... Jacob Flanders!" riecheggia nuovamente. Troppo tardi. Jacob è già a Londra, panorama che si dispiega variegato e brulicante di vita, di traffico, di figure che si riversano per le strade, dentro e fuori gli uffici, nella stazione della metropolitana, che le inghiotte nella sua oscurità... Sotto terra, negli inferi metropolitani,

...sunk in the earth, hollow drains lined with yellow light for ever conveyed them this way and that, and large letters upon enamel plates represented in the underworld the parks, squares, and circuses of the upper (53).

La descrizione di Londra ha scarsa resa naturalistica, evoca masse dall'identità sfuggente, umanità in eterno transito, metamorfosi:

The grey church spires received them; the hoary city, old, sinful, and majestic. One behind another, round or pointed, piercing the sky or massing themselves, like sailing ships, like granite cliffs, spires and offices, wharves and factories crowd the bank; eternally the pilgrims trudge; barges rest in mid stream heavy laden; as some believe, the city loves her prostitutes (56).

Come in *The Waste Land* e in *Ulysses* (opere pubblicate nello stesso anno di *Jacob's Room*, il 1922) la metropoli moderna è ritratta senza piani prospettici, senza direzionalità, *Inferno* dantesco, rimescolio e cozzare di anime e veicoli che si sospingono alla rinfusa, sommergendo l'occhio di chi osserva. E la città non è certamente sfondo, ma continuamente interagisce con Jacob non soltanto creando per lui diversioni, itinerari, soste e ritorni, ma diventando spesso unica protagonista con le sue folle, monumenti, mercati, strade e ponti. Solo il teatro dell'opera illusoriamente riporta il tradizionale ordine sociale per via delle sue suddivisioni gerarchiche:

Only to prevent us from being submerged by chaos, nature and society have arranged between them a system of classification which is simplicity itself: stalls, boxes, amphitheatre, gallery (7R 57).

È questo uno dei momenti in cui il narratore ci si accosta, suggerendo non già la morale della storia, ma la sua non morale, il caos, l'impossibilità di ordinare le percezioni, la vanità del classificare e stabilire gerarchie di valori: Clara Durrant ama Jacob ("Jacob! Jacob!" she thought"; 147); così fanno Bonamy ("Jacob! Jacob!" cried Bonamy"; 155), e Julia Eliot, Florinda, Laurette, Fanny Elmer, Sandra Wentworth Williams... Dalla figura di Jacob si irradia una rete di relazioni che giungono a stabilire equilibri con altre figure del quadro più o meno distanti. Nel loro insistere su un medesimo oggetto, Jacob, tali rapporti si pongono al di fuori del tempo cronologico. La madre s'innervosiva per la sua goffaggine infantile; Captain Barfoot, tra tutti i bambini, lo adorava. L'illusione di un'opinione assoluta, univoca, definitiva, su Jacob, deve essere rigettata: nulla mai si definisce integralmente, quando si tiene conto della molteplicità dei punti di vista che coordina l'infrangersi della sequenza temporale.

In any case life is but a procession of shadows, and God knows why it is that we embrace them so eagerly, and see them depart with such anguish, being shadows. And why, if this and much more than this is true, why are we yet surprised in the window corner by a sudden vision that the young man in the chair is of all things in the world the most real, the most solid, the best known to us – why indeed? For the moment after we know nothing about him. Such is the manner of our seeing. Such the condition of our love (60).

La notte è ugualmente oscura, a Londra come in Yorkshire. Quando le immagini a tutto tondo si appiattiscono, le ombre fatte di fini contorni prendono vita, spettrali immagini che, come i classici visitatori dell'Ade, invano tentiamo di abbracciare; invano perché le braccia sono vuote, la sostanza di ciò che si ama è, forse, segreta, comunque inconfondibile. La morte non è soltanto quella fisica, che coglie l'eroe sul campo di battaglia, ma è la risposta al tentativo (anche quello del romanziere) di comprendere la realtà:

It's not catastrophes, murders, deaths, diseases, that age and kill us; it's the way people look and laugh, and run up the steps of the omnibuses... (69).

Se momentaneamente la voce narrante abbandona l'impersonalità, il "we" che subentra è lì per farci affondare ulteriormente e perderci...

It is thus that we live, they say, driven by an unseizable force. They say that the novelists never catch it; that it goes hurtling through their nets and leaves them torn to ribbons (137).

Non basta dunque a ritrarre la vita – o la morte – quel frammento scorto casualmente, invece dell'accurata costruzione che si sforza di imbalsamare l'essenza della persona in una creazione verosimile, a tutto tondo? Il mistero s'infittisce se si accetta la vita come insieme di relazioni che la definiscono: Jacob non è solo Jacob, ma i suoi amici, il mercato, l'ora, il momento storico, il sesso, la stanza reale che non lo contiene, quella simbolica che tiene tutto. Ma è appunto il sintomatico mistero l'entità con cui confrontarsi, la vera sfida formale:

But something is always impelling one to hum vibrating, like the hawk moth, at the mouth of the cavern of mystery, endowing Jacob Flanders with all sorts of qualities he had not at all – for... half of what he said was too dull to repeat; much unintelligible... what remains is mostly a matter of guess work. Yet over him we hang vibrating (61).

Si definisce qui la distanza di Woolf dal metodo narrativo tradizionale, dalla creazione strutturata e prospetticamente rifinita. Il mistero coincide con il rapporto tra soggetto e oggetto che tutta la narrativa presuppone e, in questo secolo particolarmente, pone in dubbio; solo che si esca dal protetto recinto delle convenzioni, cadono tutte le certezze. Mere congetture, frasi incomprensibili, incomplete possono figurare sul versante dell'oggetto descritto; mentre il soggetto che contempla lo pone su quella soglia misteriosa dalla quale è compito dell'artista estrarlo, portarlo alla luce. Trovare una voce, artisticamente, significa dare espressione al mistero e poeticamente circoscriverne, senza semplificarla, la complessità.

Nell'affollarsi delle esperienze di Jacob a Londra cominciano a delinearsi due città, idealmente ben separate ma nella realtà oltraggiosamente compenstrate. La città ideale è quella dove Jacob parla in greco classico, legge e discute Sofocle, Eschilo, Platone, dove affascinanti etere lo seducono sedendosi sulle sue ginocchia, ed egli si sente parte di una comunità di spiriti eletti, parte della grande mente pensante simbolicamente e concretamente raccolta sotto la cupola del British Museum e in quel luogo di culto che è la Reading Room. L'aerea geometria delle cupole londinesi, prefigurata da volte e guglie a Cambridge, svettante nell'imperiale e ideologica cupola di St. Paul, nella platonica struttura del British Museum, cui si sommano gli eterni templi dell'Acropoli ateniese e il più sublime di tutti i monumenti perfetti, il Partenone, coincide con la repubblica delle lettere cui Jacob si accosta leggendo Shelley, Marlowe, Shakespeare. Florinda crede – lo crede egli stesso, per suprema ironia! – che Jacob ne sia parte integrante: "You are like one of those statues... I think there are lovely things in the British Museum..." (7R 67). E, quando Jacob è lontano, in Grecia,

...Fanny's idea of Jacob was more statuesque, noble, and eyeless than ever. To reinforce her vision she had taken to visiting the British Museum, where, keeping her eyes down-cast until she was alongside of the battered Ulysses, she opened them and got a fresh shock of Jacob's presence... (149-150).

La fantasia visiva di Fanny Elmer, irrazionale e appassionata, e le divagazioni colte dei frequentatori della Reading Room hanno un'unica matrice, la cultura classica, "this density of thought, this conglomeration of knowledge" (93), alla quale le donne sono del tutto estranee. E infatti il British Museum, benché universalmente frequentato, non accoglie le donne: né Miss Marchmont, con le sue strane teorie sul colore e la parrucca color vino; tantomeno Miss Julia Hedge, la studiosa femminista; e nemmeno annovera, lungo il fregio dorato all'interno della cupola, i nomi di George Eliot o di Charlotte Brontë... Fanny insegue nei marmi preziosi un evanescente ideale maschile, quell'Ulisse che manca a Penelope, destinato a una fredda permanenza statuaria.

Al tema della conoscenza e della repubblica ideale si connette inoltre, con crescente contrasto, il tema della morte, destinata a minare la fortificata fabbrica del pensiero, la solidità dell'architettura dello spirito. "The British Museum stood in one solid immense mound... The vast mind was sheeted with stone...": nel museo la morte è contemplata con distacco filosofico, neutralizzata con riti e miti (gli stessi che *The Waste Land* richiama). A quel mondo non giungono il fragore sgangherato della strada, né il pianto delle donne, comunque escluse dalla comunità degli spiriti eletti:

... here the brain is Plato's brain and Shakespeare's; the brain has ... crossed the river of death this way and that incessantly, seeking some landing, now wrapping the body over for its long sleep; now laying a penny piece on the eyes... Meanwhile, Plato continues his dialogue, in spite of the rain; in spite of the cab whistles; in spite of the woman... who cries all night long... (JR 94).

Del tutto alternativo alle pagine illustri del canone tradizionale, si indovina (ed è una nozione che attraversa tutto il romanzo) un mondo di segni che stanno ancora venendo alla luce. I segni sono foglie, "unseen leaves" sibilline mosse dal vento (37; 155), lettere femminili, sbidite e intrise di lacrime, "the unpublished works of women, written by the fireside in pale profusion, dried by the flame, for the blotting-paper's worn to holes and the nib cleft and clotted" (78). La procedura ricombinatoria costruisce un nuovo linguaggio formale:

... words have been used too often; touched and turned, and left exposed to the dust of the street. The words we seek are close to the tree. We come at dawn and find them sweet beneath the leaf (80).

Così come le lettere (e la letteratura) delle donne, "reaching, touching, penetrating the individual heart" (80), parte integrante del mistero, le foglie oracolari sparse qua e là nel testo sono insieme incomprensibili e fatali. Quando leggiamo: "And then suddenly all the leaves seemed to raise themselves" (155) sappiamo che la morte di Jacob è svelata, con un messaggio esplicito che ricompone quanto prima disperso in frammenti simbolicamente allusivi. Alla scienza del British Museum fa dunque da contrappunto la poetica del mistero, la sapienza sibillina che le logore parole sono

capaci di ricomporre dal canto di uccelli, dalle foglie, dalle lettere, dal coro greco: "A barrel-organ played like an obscene nightingale beneath the leaves" (81).

Al di là di queste soglie significanti sta in agguato l'orrida Londra rauca, vecchia e piena di violenza, l'opposto della città ideale dalle architetture armoniose. È qui che si infittiscono i riferimenti alla guerra. Si è già detto di Jimmy, che sui campi di battaglia delle Fiandre (Flanders, come Jacob) è diventato cibo per i corvi; la sua Helen visita i feriti, negli ospedali; i lampioni sorreggono come baionette il baldacchino della notte. Nel vasto libro della città dolente l'autore cerca Jacob, sfogliandone le pagine. Jacob è nella sua stanza, legge, "But nothing could save him." (84) Neanche nella città ideale, nella cupola cui si associa il *Globe* letto da Jacob, c'è salvezza dal turbinio di notizie insensate e dal banale vociferare di quelle pagine. Quando si fa buio salgono grida scomposte e convulse (85; 95), con la sensazione che l'inferno sia pronto a spalancare le fauci, inghiottendo con le torme che passano sul ponte di Waterloo, immagine eliotiana, anche un camion carico di pietre tombali, "street scavengers" (96), la vecchia che fugge, con le ossa di pollo rubate, alla sua tana sotterranea, e "the voices, angry, lustful, despairing, passionate, veru scarcely more than the voices of caged beasts at night": "At once the pavement narrows, the chasm deepens. There! They've melted into it - both man and woman" (68). Nel frattempo, nell'illusoria sicurezza imbottita del salotto vittoriano, fornito di maggiordomo, pappagallo sul trespolo, libri di Mudie, le Parche tessono: "Time is issued to spinster ladies of wealth in long white ribbons. These they wind round and round..." (88). Jacob fugge, intimorito. Il contrasto che lo agita, tra ardori sessuali e intellettuali, è suggerito dall'accostare la visita al bordello a quella alla Reading Room della British Library, ed è poi idealmente ripreso nel rimando al dibattito del *Fedro*, momentaneo rientro nel tempo ideale. Ma un viaggio in Grecia pone Jacob in modo definitivo di fronte al dilemma tra bellezza dell'arte e della civiltà greca e fascino della bellezza femminile. I Propilei, l'Eretteo, il Partenone, contro Sandra Wentworth Williams. La "idea of durability" che i monumenti trasmettono "exists quite independently of our admiration" (130). Per Jacob, innamorato di Sandra, all'improvviso la Grecia non esiste più, il Partenone è una rovina. "It is those damned women' said Jacob" (132): eppure Sandra è paragonata a una Vittoria alata, e Clara Durrant a Diana cacciatrice. È così immaturo il nostro protagonista? È qui che la narratrice si inserisce ancora una volta per un *aside* che riguarda la costruzione del personaggio, quell'esercizio di anatomia dai risultati discutibili: "It is no use trying to sum people up. One must follow hints, not exactly what is said, nor yet entirely what is done..." (135). E, in ogni caso, il tempo concesso è scaduto. "Darkness drops like a knife over Greece" (JR 154). La storia di Jacob e Sandra termina, la storia di Jacob è anche finita:

But the wind was rolling the darkness through the streets of Athens... with a sort of trampling energy of mood which forbids too close an analysis of the feelings of any single person, or inspection of features. All faces ... would have looked much the same in that darkness (142).

Il cerchio si va chiudendo. Inutile approfondire, scavare nel personaggio, fare l'autopsia ai sentimenti. Jacob a Cambridge, a Londra, in Grecia; Jacob rapito già dall'Ade e presente solo come un'ombra, si fondono ora tutti insieme nella forma dello scheletro, che percorre il panorama di una Londra già scossa dai bollettini di guerra:

But who, save the nerve-worn and the sleepless, or thinkers standing... above the multitude, see things thus in skeleton outline, bare of flesh? In Surbiton the skeleton is wrapped in flesh... The skeleton is well wrapped in flesh. Even this dark night, when the wind rolls the darkness through Lombard Street and Fetter Lane... it stirs... plane trees spangled with electric light... So when the wind roams through a forest innumerable twigs stir... (141-42).

Una danza macabra si snoda per le vie di Londra, con manifestazioni, cortei, bandiere, rintocchi di campane che chiamano la nazione, le voci di Primi Ministri, il Reichstag, il comunicato del Kaiser: ma viene chiamata "the course of history" (150) e Jacob - è il suo destino - ne è parte.

Non ci è dato sapere come e dove; essere spettatori della battaglia, vedere il fumo, l'avanzare, sentire gli spari o il cannone. "The guns?" si chiede Betty Flanders di notte, sentendo di nuovo un tuonare cupo dal mare, "as if nocturnal women were beating their carpets," che le ricorda che "her sons (are) fighting for their country" (154).

Si alzano le foglie, mostrando il messaggio fatale prima nascosto nelle parole: tocca a Mrs Flanders e a Bonamy sgomberare gli oggetti dalla stanza di Jacob.

Listless is the air in the empty room, just swelling the curtain; the flowers in the jar shift. One fibre in the wicker arm-chair creaks, though no one sits there (155; 31).

Betty Flanders resta con un paio di scarpe in mano, chiedendosi a chi potrebbe darle. Il suo amico, alla finestra, ne ripete il nome.

Se Harold Child aveva definito *Monday or Tuesday* "an example of the 'unrepresentational' art which is creeping across from painting to see what it can make of words" (in Majumdar 87), Woolf attribuisce con certezza le asperità della scrittura di *Jacob's Room* a "the effort of breaking with complete representation" (*ibid.* 94).

Se è vero che la luce rivela colori che come in un quadro emergono dal crepuscolo e dall'oscurità (Sigfried Sasson le dice: "you visualize everything you write" (in Majumdar 15), è anche vero che il punto di partenza per *Jacob's Room* è catturare quel silenzio che è proprio della pittura, quella concentrazione dove (già lo indicava Lessing) non c'è storia, *dénouement* narrativo, ma solo simultaneità d'immagini. Per aspirare a tale condizione, appunto, la narrativa deve perdere *plot*, *character*, punto di vista: scandire, circolare, le stesse frasi, tessere le stesse immagini. Di *Jacob's Room* si è detto che il personaggio non vive: ma quella che avrebbe potuto essere storia, svolgimento, è compressa e compatta trama di oggetti, contigualmente toccati da Jacob, contenuti nella stanza e comunque a lui connessi. In margine al manoscritto Woolf annotava: "Let us suppose that the Room will hold it together" (157). Narrativa fatta di minute pennellate, il ritratto di Jacob è un mosaico di punti di vista (195 figure di personaggi diversi, alcuni del tutto tangenziali) che ne sbriciolano fisionomia e azione. *Jacob's Room* è un romanzo cubista. Si è infatti detto che in *Jacob's Room* "there is not only no story but... no perceptible development of any kind. We get an outline..." (in Majumdar 99), per giungere ad affermazioni di portata generale come questa: "the modern novel is becoming a painter's literature" (in Majumdar, 82).

Abbandonando la fotografia, il realismo sociale, la *camera obscura*, Woolf si sbarazzava di ciò che Barthes chiama la rappresentazione della morte: Woolf sostituiva al modello del teatro drammatico, centrato sul personaggio, il montaggio del teatro

epico, la "picture of the world" (Bishop). Occorreva una forma per dar conto della morte di Jacob e di migliaia di altri mietuti dalla guerra; forma che non sminuisse in approccio soggettivo e diegetico la catastrofe collettiva, che non mostrasse solo la fotografia su cui piangerà la madre del caduto.

Il genere medievale del trionfo - pittorico e letterario - risponde a tali requisiti. L'artista del "Trionfo della Morte" ha trascurato prospettiva e punto di vista, in favore dello spietato espressionismo del gotico tardo, che appare in regioni periferiche rispetto alla cultura rinascimentale. La sintesi formale e ideale che Fry ravvisa in Giotto e Antonello, nei primitivi, in Cézanne, tiene insieme un'opera allo stesso tempo universale e particolare, sincronica e sottilmente narrativa, per frammenti incastonati nel quadro generale. E non è casuale che al "Trionfo della Morte" si leghi quel "Guernica" di Picasso che commemora i morti della seconda guerra mondiale. Intorno al cavallo le vittime del bombardamento, colpite e colte nell'istante del trapasso, sono ombre grigiastre eppure, sebbene morti, ancora umani. "Probabile fonte iconografica nei riguardi della celeberrima *Guernica*, per i suoi caratteri di cubismo *avant la lettre* e per l'erta impaginazione spaziale di sapore tardo gotico, ... potè esercitare davvero una qualche impressione su Picasso" (Andaloro). Se l'Ottocento figurativo deplorò "the figures... thrown together without much regard for appropriate distribution", proprio tali qualità formali "hanno potuto suggestionare Picasso, nonché tutti coloro che in modo affascinante ma astorico, sono tentati di proiettare sul Trionfo modi dell'arte che appartengono in proprio alle avanguardie storiche" (*ibid.*). *Jacob's Room*, dalla crisi della prospettiva, compone un "trionfo della morte" in cui danzano con Jacob i caduti della prima guerra mondiale, Thoby e Rupert Brooke e Sigfried Sasson, gli amici scomparsi ma ancora presenti, le donne che comprendono il vociferare degli uccelli e le parole scritte sulle foglie.

Nota bibliografica

- Andaloro, Maria. "Forme di legno... brutti tipi". Il "Trionfo della Morte" e Giovan Battista Cavalcaselle", in AA.VV., *Il "Trionfo della Morte" di Palermo. L'opera, le vicende conservative, il restauro*, Palermo, Sellerio, 1989, pp. 44-46.
- Auerbach, Erich. *Mimesis. Il realismo nella cultura occidentale* (1946), Torino, Einaudi, 1979.
- Barthes, Roland. *Camera Lucida. Reflections on Photography* (1980), London, Flamingo, 1984.
- Berenson, Bernard. *Viaggio in Sicilia*, Milano, Electa, 1955.
- Billi, Mirella. "Introduzione" a Virginia Woolf, *La stanza di Jacob*, Venezia, Marsilio, 1994, pp. 9-26.
- Bishop, Edward L. "The Subject in *Jacob's Room*", in *Modern Fiction Studies*, 38.1 (Spring 1992), pp. 147-175.
- Brunetta, Gian Piero. "I sentieri luminosi. Storie di profeti, viandanti, pellegrini e cavalieri della luce", in *Prima del cinema. Le lanterne magiche. La collezione Minici-Zotti*, Venezia, Marsilio, 1988, pp. 5-16.
- Cianci, Giovanni. "L'avventura del dettaglio: da Gogol a Virginia Woolf", in *Il dettaglio. Rilievo e abisso del particolare*, Napoli, ESI, 1996, pp. 25-33.

- Crary, Jonathan. *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, Cambridge (Mass.), MIT Press, 1995.
- Eagleton, Terry. *Ideology: An Introduction*, London, Verso, 1991.
- Fortunati, Vita. "Pittura e Letteratura in Vanessa e Virginia: due sorelle in due arti sorelle", in *Vanessa Bell & Virginia Woolf "Disegnare la Vita"*, Catalogo Settima Biennale Donna, Ferrara, Civiche Gallerie d'Arte, 1996, pp. 3-12.
- Fry, Roger. *Vision and Design* (1920), Harmondsworth, Penguin, 1961.
- Fusini, Nadia. *Nomi*, Milano, Feltrinelli, 1986.
- Galigani, Giuseppe. "Experimentation and Impressionism in *Jacob's Room*' by Virginia Woolf", in AA.VV., *Le trasformazioni del narrare*, Fasano di Brindisi, Schena, 1995, pp. 133-151.
- Gillespie, Diane Filby. *The Sisters' Arts. The Writing and Painting of Virginia Woolf and Vanessa Bell*, Syracuse (N.Y.), Syracuse University Press, 1988.
- Hawley Roberts, John. "Vision and Design in Virginia Woolf", in *Virginia Woolf. Critical Assessments*, ed. Eleanor McNeese, vol. IV., Mountfield (East Sussex), Helm Information, 1994, pp. 563-575.
- Kazan, Francesca. "Description and the Pictorial in *Jacob's Room*", *ELH*, 55.3 (Fall 1988), pp. 701-719.
- Kiely, Robert. "*Jacob's Room* and Roger Fry: Two Studies in Still Life", in Kiely, ed., *Modernism Reconsidered*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1983.
- Lanati, Barbara. "Roger Fry, Paul Cézanne e la modernità dei classici", in *Culture di lingua inglese a confronto*, a cura di R. Baccolini, C. Comellini, V. Fortunati, Bologna, Clueb, 1998, pp. 105-127.
- Lee, Hermione. *Virginia Woolf*, London, Chatto & Windus, 1996.
- Majumdar, Robin, McLaurin, Allen eds. *Virginia Woolf. The Critical Heritage*, London, Routledge & Kegan Paul, 1975.
- O'Brian Schaefer, Josephine. *The Three Fold Nature of Reality in the Novels of Virginia Woolf*, London, Mouton, 1965.
- Palusci, Oriana. *Le dimore del tempo. Mrs Dalloway, Orlando, Mrs Woolf*, Torino, Tirrenia Stampatori, 1996.
- Reynolds, Sir Joshua. *Discourses (1769-1790)*, ed. Pat Rogers, Harmondsworth, Penguin, 1992.
- Shone, Richard. *Bloomsbury Portraits. Vanessa Bell, Duncan Grant and Their Circle*, London, Phaidon Press, 1993.
- Stansky, Peter. *On or About December 1910. Early Bloomsbury and Its Intimate World*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1997.
- Welty, Eudora. *One Writer's Beginnings*, New York, Warner, 1983.
- Woolf, Virginia. *The Captain's Death Bed and Other Essays*, London, Hogarth Press, 1950.
- Id., *The Moment. And Other Essays*, London, Hogarth Press, 1952.
- Id., *The Common Reader. First Series* (1925), New York, Harcourt, Brace and World, 1953.
- Id., *The Diary of Virginia Woolf*, ed. by Anne Olivier Bell and Andrew McNeillie, vol. 2: 1920-24, Harmondsworth, Penguin, 1988.
- Id., *Books and Portraits*, ed. by M. Lyon, London, Triad/Panther, 1979.
- Id., *Jacob's Room* (1922), Harmondsworth, Penguin, 1992 (tutte le citazioni dal romanzo, indicato con la sigla JR, si riferiscono a questa edizione).

La parola dipinta di Virginia Woolf in To the Lighthouse

Laura Di Michele

"How I wish I were a painter"
(Lettera a Vanessa, 1938)

Di questa grande autrice, della sua arte, narrativa e non, si è detto molto; molto si è scritto e, forse, si continuerà ancora a dissertare di lei negli anni a venire. Di lei si sono analizzate le tecniche narrative, le strategie retoriche adottate nel raccontare vicende impalpabili e il suo rapporto con le narratrici e i romanzieri del modernismo; di lei si sono individuate le connessioni, autobiografiche e finzionali, con i movimenti pittorici radicali europei e britannici, in particolare con l'impressionismo e il post-impressionismo (Dowling; Gillespie); di lei sono state variamente sottolineate le doti di scrittrice ironica, irriverente e quasi sfrontata, pur all'interno del rinnovamento sperimentale primonovecentesco.

Come si sa, la stessa Woolf era chiaramente consapevole di quanta movimentata turbolenza ella stesse apportando alla letteratura e all'arte parimenti. Sapeva di possedere insieme alla sorella Vanessa le abilità del battistrada, come osserva in *Moments of Being*: "By nature, both Vanessa and I were explorers, revolutionists, reformers" (Woolf 1978: 126-27); sapeva, e forse ne era orgogliosa, di essere proiettata molti anni luce in avanti rispetto agli altri intellettuali e artisti con cui aveva familiarità: "But our surroundings were at least fifty years behind the times" (*ibid.*).

Ed è tale sua audace coscienza tutta femminile che ancora oggi affascina; tanto più essa doveva apparire attraente in un periodo come quello in cui viveva e che le richiedeva altre infrazioni ai dettami epocali: la consapevolezza di possedere una soggettività intellettuale attiva e indipendente affiancava quella che andava, gradualmente e forse a malincuore, formandosi come donna blandamente impegnata nelle manifestazioni di piazza delle donne che volevano partecipare del diritto di voto. Del resto, non poteva che essere così, dal momento che l'intero gruppo degli intellettuali di 'Bloomsbury' si era schierato in vario modo a favore dell'ampliamento del suffragio osteggiando anche quelle donne di formazione vittoriana che vi si opponevano con fervore sbandierando ancora quell'immagine stantia della donna come "Angelo del Focolare": per Virginia Stephen unirsi ai sostenitori dell'estensione del voto alle donne significava compiere il primo passo importante per distruggere tale stereotipo (Lee 279).

Come gli amici e i parenti del 'Bloomsbury Group', anche la Virginia Stephen degli anni '10 del Novecento era dunque insofferente delle convenzioni, divenendo una sorta di modello esemplare della 'nuova donna' di cui c'erano peraltro già trac-